

IS DON JUAN IN MOZARTS *DON GIOVANNI* MUZIKAAL-EROTISCH?

Kierkegaard over eros in het christendom

Wessel Stoker

In zijn boek *Of/Of* (1843) stelt Kierkegaard (1813-1855) de liefde aan de orde via pseudoniemen. Schrijver A beschrijft de liefde in de esthetische levenssfeer. Schrijver B antwoordt hierop vanuit de ethische levenssfeer met zijn visie op de liefde in het huwelijk. Ook in andere werken zoals *Vrees en Beven* (1843), *Herhaling* (1843) en *Stadia op de Levensweg* (1845) laat Kierkegaard zijn pseudoniemen hun visie geven op de liefde. Zelf geeft hij zijn opvatting erover in *Wat de liefde doet* (1847) dat hij onder eigen naam publiceerde. Hij beschrijft daar de liefde vanuit de christelijk-religieuze levenssfeer.

A voert in een van zijn beschrijvingen van de erotische liefde in *Of/Of* Don Juan op zoals hij in Mozarts opera *Don Giovanni* getekend wordt. A ziet hem niet als een individu, maar als een natuurkracht die er steeds op uit is om vrouwen te verleiden. A meent dat zo'n Don Juan opgevat als natuurkracht het beste in de muziek, in de opera kan worden uitgedrukt. Muziek is volgens A het geschikte medium om dat uit te drukken. Daarom noemt hij Don Juan muzikaal-erotisch (71-149).ⁱ

Ik stel A's uitleg van Don Juan in Mozarts opera ter discussie. Is hij een amorele natuurkracht en daarmee muzikaal-erotisch? Of is hij niet zozeer amoreel maar een mens die immoreel handelt en toont hij iets dat voor liefde in het algemeen van belang is? Sylvia Walsh beschouwt hem in haar herinterpretatie van A's Don Juan als een representatie van geestelijke sensitiviteit. Hoe is eros, opgevat als de zinnelijke liefde, die A in verschillende varianten beschrijft te verbinden met agape, de geestelijke liefde, het thema van Kierkegaards werk *Wat de liefde doet*? Is er sprake van een tegenstelling tussen eros en agape of juist niet en welke plaats heeft Don Juan daarin? Daarbij betrek ik ook de visie op eros die B in *Of/Of* uiteenzet als reactie op A vanuit de ethische levenssfeer, de ethisch-religieuze visie die Kierkegaard onderscheidt van de strikt christelijk-religieuze opvatting die hij zelf verdedigt in *Wat de liefde doet*.

Eerst bespreek ik de visie van A op de Don Juan in Mozarts opera. Vervolgens beantwoord ik de vraag hoe eros volgens B een plaats krijgt in de ethische levenssfeer en tenslotte de vraag of eros volgens Kierkegaard ook in de strikt christelijk-religieuze levenssfeer een plaats heeft. Is Don Juan en breder eros te verbinden met agape, het christelijke liefdesbegrip?

Don Juan als muzikaal-erotisch

Don Juan is volgens A de belichaming van de onverzadigbare, seksuele begeerte naar genot. Hij begeert de enkele vrouw absoluut zoals de opera *Don Giovanni* laat zien (106).

De opera begint met de indrukwekkende ouverture in d-mineur waarmee het demonische wordt opgeroepen van wat gaat volgen. We zien kort daarna Anna met Don Juan die haar slaapkamer was binnengedrongen. Ze houdt hem bij de arm en wil weten wie deze insluiper is. Don Juan bleek

eerder al Elvira te hebben verleid en na Anna gaat hij zijn zinnen zetten op het eenvoudige boerinnetje Zerlina en op het kamermeisje van Elvira. A beschouwt Don Juan als principe, als de idee van 'zinnelijke genialiteit', van aangeboren zinnelijkheid (81, 88). Hij ziet hem als natuurkracht, als stormkracht, als de schuimende golven van de zee. Hij is:

een beeld dat zich voortdurend vertoont maar geen gedaante en consistentie weet te krijgen, een individu dat zich voortdurend vormt maar nooit tot voltooiing komt, van welks historie men niets anders verneemt dan wat men beluistert in het bruisen der golven (112).

A wil hem niet vergelijken met Faust die Gretchen verleidde. Het verschil is dat Faust door reflectie verleidt en dat ontbreekt nu juist aan Don Juan die door zijn erotische genialiteit verleidt. Hij is demonisch, uitsluitend door zinnelijkheid (110). Evenals Don Juan is Faust ook 'idee', maar tegelijk ook individu door zijn reflectie. Don Juans gedrag is daarentegen instinctief, onmiddellijk. Het woord verleider is te groot voor hem, eerder is hij een bedrieger.

Welk medium van de kunsten is het meest geschikt om zo'n Don Juan als belichaming van seksuele lust te presenteren? Dat is niet een talig medium zoals een toneelstuk dat een samenhangend geheel van de handelingen van een hoofdpersoon laat zien. Daar gaat het om iets concreets, iets historisch, iets waarover een verhaal is te vertellen (80-81). Dat had Molière gedaan in zijn toneelstuk *Dom Juan ou le Festin de Pierre* uit 1665. Zo maak je van Don Juan een (immorele) figuur die onder de ethiek valt en benadruk je het verhaalkarakter van zijn daden. Maar zo'n verhaal over deze 'stormwind' is er volgens A niet. Ook meent hij dat Don Juan niet in een beeldhouwwerk of schilderij is te verbeelden (81).

Don Juans gedrag, zijn aangeboren zinnelijkheid, heeft als een kracht, als stormwind eigenlijk geen 'geschiedenis'; het bestaat uit erupties zonder samenhang en heeft geen verbale articulatie nodig. Het medium dat dit uitdrukt: de muziek, noemt A abstract, omdat het de concreetheid van taal en verhaal mist (79-80). We hoeven volgens A niet zozeer aandacht aan Don Juans woorden te schenken, maar moeten die alleen horen als stemgeluid van de zinnelijkheid (116). Muziek als abstract medium is hier geschikt om dit te presenteren. Muziek verloopt weliswaar in de tijd, maar alleen in oneigenlijke zin, want 'het historische element van de tijd kan ze niet uitdrukken' (81). A stelt vast dat de muziek in de zinnelijke genialiteit haar object heeft en dat het onmiddellijk-erotische van Don Juan identiek is met het muzikaal-erotische (86, 88):

Zinnelijke genialiteit is dus het absolute object van muziek. Zinnelijke genialiteit is absoluut lyrisch en in de muziek komt ze in heel haar lyrische ongeduld tot uitbarsting; ze is namelijk ... voortdurende onrust, voortdurende opeenvolging, maar die onrust, die opeenvolging verrijkt haar niet, ze blijft voortdurend dezelfde, ze ontplooit zich niet, maar stormt onafgebroken voorwaarts, als in één adem (94).

Men kan tegenwerpen dat een opera het samengaan is van tekst en muziek, van libretto en partituur, van handeling en vocale en instrumentale klank. A legt alle accent op het muziekkarakter van deze opera. Hij acht de idee ervan absoluut muzikaal, zodat de muziek er niet bij komt als begeleiding (82). Muziek acht hij een zinnelijker medium dan de taal omdat in de muziek immers veel meer belang wordt gehecht aan de zinnelijk klank dan in de taal. Juist muziek kan daarom de erotische genialiteit die absoluut lyrisch is, het beste uitdrukken (115-116, 148-149). Daarom vat A Don Juan muzikaal op:

wordt hij ... muzikaal opgevat, dan heb ik niet het afzonderlijke individu, dan heb ik de macht van de natuur, het demonische, dat het verleiden net zo min moe wordt, er net zo min mee klaarkomt als de wind met stormen ...' (112; 120-121).

Doet A zo niet tekort aan het medium muziek? En ook aan het karakter van Mozarts opera als opera?

Don Juan als avonturier van de eros

A ziet een parallel tussen het zinnelijke dat in de tijd verdwijnt en muziek die ook na haar laatste klanken in de tijd verdwijnt (91-92, 121). Don Juan 'jaagt voort in een eeuwig verdwijnen, precies zoals de muziek' (121). Muziek zou, zoals gezegd, het historische element van de tijd niet kunnen uitdrukken (81). Daarmee miskent A dat tijd heel belangrijk is in de (tonale) muziek. Het tijdsverloop van het menselijk leven kun je weerspiegeld horen in bijvoorbeeld het tijdsverloop van een pianosonate van Mozart. Zoals herhalingen eigen aan het leven zijn, hoor je die ook in de muziek met kleine variaties in een andere toonsoort of een wat ander ritme waardoor het weer wat anders klinkt. Ook spanningen en oplossingen eigen aan het leven, hoor je in de muziek klinken. De tonen willen ergens heen en krijgen hun oplossing.

Het historische van de tijd wordt volgens mij ook uitgedrukt in deze opera mits men naast de muziek ook de tekst belangrijk acht. A mist ten onrechte in deze opera karakterschildering en handeling; het gaat volgens hem alleen om de stemming (135-136). Anders dan in een toneelstuk waar het een handeling betreft, zou het volgens A in de opera gaan om een 'verwijlen in de situatie' (146). Dat overtuigt mij niet. Volgens de ondertitel van deze opera gaat het om een dramma giocoso, een blijspel op muziek, zij het wel met een ernstig einde. Lorenzo Da Ponte, de librettist van deze opera, geeft er een dramatische einde aan. Vanaf de oudste versie van Don Juan, Tirso de Molina's *El burlador de Sevilla* uit 1630, werd de Don Juan legende al verbonden met die van de stenen gast. In Mozarts opera gebeurt dat in de slotscène van het stenen beeld. Er is een ontknoping. De commandeur, de vader van Anna die door Don Juan in een duel was gedood verschijnt vanuit de andere wereld als de stenen gast die Don Juan vonnist. Elvira had Don Juan kort tevoren gevraagd om berouw te tonen. Zij wordt daarmee van wraakgodin tot beschermengel door hem om zijn bekering te vragen. De stenen gast doet hetzelfde. Omdat Don Juan dit weigert, voltrekt de stenen

gast aan hem het doodsvonnis. Don Juan verdwijnt in de vuurgloed van de hel. Dit begeleid door het orkest in d-mineur waarmee het ook de opera had ingezet. Zo wordt het onrecht de vrouwen aangedaan gestraft. Het drama-aspect en daarmee de tekst van de opera is daarom belangrijker dan A stelt.ⁱⁱ

En Don Juan zelf, is hij enkel een lyrische natuurkracht en geen individu zonder levensvisie? Volgens A past hem: 'het woord, de repliek ... niet'. Zo zou Don Juan een reflecterend individu zijn (121). Dat is hij volgens mij juist wel enigszins, omdat hij een levensfilosofie heeft die inhoudt dat hij een natuurlijk recht heeft op vrouwen: 'weet zo, dat ik ze nodig heb zoals het brood dat ik eet, zoals de lucht die ik adem!' Zijn knecht antwoordt hem dat hij ze toch maar allemaal bedriegt, waarop Don Juan als repliek geeft: 'slechts uit liefde, wie alleen aan één trouw is, doet onrecht aan de anderen.'ⁱⁱⁱ Ook getuigt het van enige reflectie dat hij volgens Leporello's registeraria de vrouwen verschillend benadert.^{iv} Dat doet hij ook in de opera zelf. Hij gaat met dames van stand anders om dan met het boerinnetje Zerlina. Don Juan heeft toch meer van een reflecterend individu dan A beweert. Daarom is hij in de opera niet een amorele natuurkracht en muzikaal-erotisch, maar een immoreel mens die een ethisch ongepast gedrag vertoont. Het gaat mij te ver om met Hermann Cohen Don Juan een type te noemen dat in ieder van ons huist.^v Mozart zou zichzelf in deze opvatting niet herkennen. De figuur Don Juan lag Mozart zelf helemaal niet.^{vi}

Kortom: Don Juan is volgens mij in Mozarts opera niet een amorele stormkracht, niet muzikaal-erotisch, maar een avonturier die als immoreel mens aan zijn eigen eros en levensfilosofie ten ondergaat door het doodsvonnis uit het Jenseits.^{vii}

A's eenzijdige uitleg van de Don Juan figuur in Mozarts opera is onder meer te verklaren uit het feit dat hij de erotische liefde in allerlei varianten in zijn 'nagelaten papieren' in *Of/Of* beschrijft en daarbij al te scherp Don Juan onderscheidt van de reflecterende verleider Faust en vooral van Johannes de verleider (299-428). Faust is superieur aan Don Juan (217), maar ook hij begeert de onmiddellijke vreugde van een vrouwenziel met zijn zinnen (214). Johannes de verleider is de literaire pendant van Don Juan. Hij is reflectief en gebruikt daarom volgens A niet het medium van de muziek maar van de taal. Hij schrijft een dagboek over zijn strategie om Cordelia te verleiden.

Als we de Don Juan in Mozarts opera opvatten als een avonturier van de erotische liefde en hem minder scherp afgrenzen van A's andere beschrijvingen van de erotische liefde in de esthetische levenssfeer, dan rijst de vraag: hoe is de erotische liefde die A beschrijft te verbinden met andere vormen van liefde. Is er volgens Kierkegaard plaats voor eros binnen het christendom? En zo ja, kan Don Juan daarin een plaats hebben? Eerst laat ik B uit *Of/Of* hierover aan het woord in zijn reactie op wat A over eros had gezegd.

Eros in de ethisch-religieuze levenssfeer

A meent dat eros of zinnelijkheid bij de Grieken nog iets psychisch was dat bij het leven hoort als harmonie en samenklank (86). Dat verandert in het christendom. Zinnelijkheid als principe, als het 'zinnelijke erotische' is pas door het christendom gesteld (88). Het christendom dat geest is plaatste de

zinnelijkheid onder de categorie geest en sloot haar daarmee buiten. Het christendom heeft de zinnelijkheid de wereld uitgejaagd (85). Don Juan kwam ten tonele 'als het zinnelijke, dat de doodsvijand is van de geest' (109). Volgens A is er geen plaats voor zinnelijkheid, voor erotische liefde in het christendom.

B spreekt A tegen. Hij erkent het erotische en wil het optillen in de ethische levenssfeer en geeft het zo een plaats in het christendom (469, 454-455). De religieuze mens is gewend 'elke eindige relatie met de godsgedachte te doordringen' en zo te veredelen en te heiligen (466). God is een God van liefde (454). God die geest is, heeft de aardse liefde lief (446). In het huwelijk wordt de eros van de esthetische levenssfeer getransformeerd. Wil het samenleven van man en vrouw meer zijn dan de bevrediging van zinnelijke lusten of een samenwerkingsverband voor een of ander doel, dan moet je, zo stelt B, erkennen dat de (erotische) liefde een eeuwigheidsbestemming in zich heeft (456, 446).

Het christendom ontkent de zinnelijkheid volgens B dus niet (471). Het esthetische, hier opgevat als schoonheid en erotische liefde, komt zijns inziens juist beter tot zijn recht in de ethisch-religieuze levenssfeer dan in de esthetische levenssfeer van A.^{viii} Het esthetische is volgens B onder meer gelegen in de eenheid van tegenstellingen die de liefde is: ze is zinnelijk en toch geestelijk. Het woord geestelijk duidt erop dat de ziel een rol speelt (480). Anders gezegd: B geeft aan de erotische liefde een persoonlijk, relationeel karakter. Men dient zich niet te beperken tot het ene moment zoals Don Juan deed. Anders dan in het moment van verovering en de onmiddellijke liefde het geval is, krijgt de huwelijksliefde continuïteit door de dagelijkse verwerving van kwaliteiten zoals trouw en geduld die de liefde tot een duurzame relatie maken (476, 513, 550). B acht het beter de geliefde als een geschenk uit Gods hand te ontvangen dan - en dit is ook op Don Juan van toepassing - 'de hele wereld te hebben bedwongen om haar te veroveren' (477).

Wij zouden vandaag, meer dan anderhalve eeuw later, wat B over de erotische liefde zegt niet beperken tot het huwelijk tussen man en vrouw, maar ook laten gelden voor vaste erotische liefdesrelaties zoals homoseksuele relaties. B vertolkt de wat brave burgerlijke ethiek van de negentiende eeuw. Hij geeft eros wel een plaats, maar Don Juan zelf niet. 'Laat dan Don Juan zijn priël behouden ... Het huwelijk heeft zijn hemel nog hoger' (479).

En Kierkegaard? Hij acht de ethische levenssfeer van B in religieus opzicht te mager. Het boek *Of/Of* eindigt met 'het opbouwende van de gedachte dat wij tegenover God altijd ongelijk hebben'. Kierkegaard benadrukt in zijn theologie dat de mens zondaar is. Alleen door Gods genade zal hij in navolging van Christus een nieuw mens kunnen worden. Dit ideaal kan de mens niet zelf verwerkelijken, een opvatting die Kierkegaard bij B aanwijst. De mens dient zich in een houding van nederigheid voor de genade van vergeving open te stellen.

Eros en agape in de christelijk-religieuze sfeer

Kierkegaards *Wat de liefde doet* wil de bijdrage van het christendom aan het onderwerp liefde geven. Het is een pleidooi voor naastenliefde, dat soort

liefde waarvan in de Griekse cultuur volgens Kierkegaard nog geen sprake was (56). Het christendom plaatst naast de eros die alle mensen kennen, de naastenliefde, de agape. Het maakt onderscheid tussen aan de ene kant vormen van de (exclusieve) voorkeursliefde zoals erotische liefde, huwelijk, natuurlijke familieverbanden en vriendschap én aan de andere kant liefde die allen geldt, naastenliefde, agape. Maar hoe laat Kierkegaard dat zien in *Wat de liefde doet?*

Amy Laura Hall ziet bij Kierkegaard alleen maar een tegenstelling tussen eros en agape als geestelijke liefde. Eros zou met zijn affecties inzake intimiteit tegenover de onzelfzuchtigheid van de agape, de christelijke naastenliefde, staan.^{ix}

Een andere lezing van *Wat de liefde doet*, één die eros en agape op elkaar betreft, acht ik overtuigender.^x Christelijke liefde, de naastenliefde is liefde van de geest, maar de geest staat volgens Kierkegaard niet tegenover het vlees en de zinnelijkheid. Zinnelijkheid hoort bij het leven als eten en drinken, zo meent hij (64).^{xi} De naastenliefde is niet een apart type liefde in onderscheid van andere soorten van liefde. Hij betreft agape op eros. De naastenliefde kan namelijk 'het fundament zijn van en aanwezig zijn in iedere andere uiting van liefde' (163) zoals de erotische liefde. Daarmee overwint Kierkegaard de tegenstelling tussen eros en agape, zinnelijke en geestelijke liefde. Dat kan dus alleen als de erotische liefde wordt getransformeerd. B had A daarop ook al gewezen door zijn ethische visie op het huwelijk uiteen te zetten. Hier doet Kierkegaard het vanuit de strikt christelijk-religieuze levenssfeer radicaler dan B.

Het zinnelijke is niet het probleem maar de *egoïstische* zinnelijkheid (64).^{xii} De tegenstelling is niet eros en agape, maar die van egoïstische zinnelijkheid en naastenliefde waarvoor zelfverloochening kenmerkend is (67-68). Daarom is een transformatie van de erotische liefde nodig en wel een *verandering van het hart*.

Die verandering bestaat erin dat we de ander in de relaties van de voorkeursliefde niet meer zelfzuchtig en egoïstisch moeten behandelen, maar als 'naaste'. Een van de belangrijkste inzichten van *Wat de liefde doet* is dat het aan het begrip naaste een invulling geeft die de ander niet meer egoïstisch als mijn 'tweede ik' (65-66) opvat, maar de ander als een 'jij' (65-69). En dat past Kierkegaard ook toe op de erotische liefde (157, 55). Hij benadrukt dat mensen, wie dan ook, gelijken zijn voor God (72). Toegespitst op de liefdesverhouding: de minnaar en de beminde dienen elkaar als gelijken te beschouwen (154-155).^{xiii} Kierkegaard verdiept dit nog door God die liefde is als een middenterm in onze liefdesrelaties te zien. Daarmee bedoelt hij dat niet het ik in relatie tot de ander, maar de liefde zelf het eigenlijke object in de liefdesrelatie is. De focus in zo'n relatie ligt niet in het zoeken om zelf bemind te worden of in het verafgoden van de ander, maar in het elkaar helpen om te leren lief te hebben (136).

Agape kan dus eros beïnvloeden door van de liefde een zaak van het geweten te maken (151-169). Van Don Juan wordt in de opera gezegd dat hij een hart van steen heeft.^{xiv} Kierkegaard pleit voor een verandering van het hart door de geliefde als naaste, als een jij te zien en door in de relatie te focussen op het elkaar leren liefhebben. Blijft er ondanks dit toch niet een groot verschil bestaan tussen eros en agape? Afgezien van het verschil dat de

ene een seksuele en de ander een niet-seksuele liefde is, is er ook dit: is erotische liefde en breder elke voorkeursliefde niet *als zodanig* egoïstisch omdat zij zich richt op de ene met wie hij of zij wil verkeren en daarmee anderen uitsluit? Dat staat in contrast met de naastenliefde. Erotische liefde is exclusief, terwijl naastenliefde allen geldt en inclusief is, zoals Kierkegaard schrijft:

maar de voor[keurs]liefde is hartstochtelijk grenzeloos in haar uitsluiting en heeft er daarom maar één lief; de zelfverloochening is grenzeloos in haar overgave en sluit er daarom niet één uit (63v.).

Don Juan als metafoor van een liefde voor allen?

Agape kan eros positief beïnvloeden, zo zagen we, maar kan eros ook op een of andere manier agape beïnvloeden? Sylvia Walsh doet daar een voorstel voor door A's Don Juan uit de opera te herinterpreteren en tot metafoor te maken van de inclusieve aard van de geestelijke naastenliefde.^{xv}

Wanneer Leporello in de opera Don Juans liefde voor meer dan duizend vrouwen bezingt is dat niet meer een zaak van promiscuïteit, maar een metafoor van het liefhebben van allen.^{xvi} Zo belichaamt hij niet alleen een menselijk basisverlangen naar de mensheid als gemeenschap, maar wijst daarmee tevens op de inclusieve aard van de naastenliefde. Walsh spreekt hier van geestelijke sensitiviteit (*spiritual sensuousness*) die verschillende vormen en graden van lichamelijke en geestelijke empathie met anderen omvat.^{xvii} Zo wil ze Don Juan een nieuwe betekenis geven als een model van de naastenliefde voor allen. Hij drukt niet meer een seksueel verlangen naar vele vrouwen uit, maar een verlangen naar een gemeenschap van mensen. Dat is geen eros in letterlijke zin, maar in indirecte zin, geïnterpreteerd als *geestelijke sensitieve* liefde voor allen. Op die wijze kan 'eros' agape verdiepen.

Het concept geestelijke sensitiviteit acht ik vruchtbaar om een brug te slaan tussen de voorkeursliefde die exclusief is en de naastenliefde die inclusief is. Maar het voorstel van Walsh om Don Juan als metafoor van het liefhebben van allen te zien, lijkt me niet overtuigend. In de opera is hij namelijk in het geheel niet de held in de liefde die door zijn charmes vrouwen weet te bekoren. Even lijkt hij daar misschien op in zijn champagne-aria, maar al gauw verliest hij zijn glans. 'Niets wil mij lukken', zo zegt hij zelf.^{xviii} Don Juan wordt in de opera heel negatief neergezet, elke poging tot verovering mislukt. Anna benadert hij verhuuld in haar slaapkamer, Zerlina gilt het uit alsof ze door hem wordt verkracht, Elvira is heel dubbel over haar relatie met hem en haar kamermeisje schreeuwt en huilt in haar ontmoeting met hem. Kan zo iemand een metafoor zijn voor het allen liefhebben, terwijl hij in zijn gedrag alleen maar geweld toont?

Ik noem een voorbeeld van geestelijke sensitiviteit en liefde voor allen uit de literatuur. Een betere kandidaat is prins Mýsjkin uit Dostojewski's roman *De Idiot*. Mýsjkin toont die in zijn daden van naastenliefde. Zijn agape is niet maar een plicht of gebod, maar ook iets van hemzelf, iets innerlijks, een lichamelijke en geestelijke empathie in verschillende vormen

gericht op allen die hij ontmoet. Hij kust de eens misbruikte Marie niet uit verliefdheid zoals hij zegt, maar omdat hij zo begaan is met haar lot.^{xix} De op geld beluste Ganja had Mýsjkin eens in een hooglopende ruzie met anderen een klap gegeven. Ganja vraagt hem later om vergeving. Mýsjkin vergeeft hem en was 'diep onder de indruk en sloeg zwijgend zijn beide armen om Ganja heen.'^{xx} Bij Mýsjkin verdiept eros, opgevat als het sensitieve en het empathische van een liefde voor allen, zijn agape, maar ook beïnvloedt agape zijn eros. Hij behandelt de vrouw voor wie hij liefde koestert allereerst als naaste. De schone Natásja Filíppowna, vroeger misbruikt, zegt van hem: 'dat hij de eerste man in mijn hele leven is, aan wie ik ... mijn vertrouwen heb kunnen schenken'.^{xxi}

Tot besluit

Samenvattend is mijn conclusie dat Don Juan in Mozarts opera *Don Giovanni* niet uit te leggen is als muzikaal-erotisch zoals A doet. Hij is in de opera een avonturier wiens pogingen om vrouwen te veroveren steeds mislukken. Eros en agape vormen voor B en Kierkegaard geen tegenstelling. Agape kan eros beïnvloeden. Ook kan eros agape beïnvloeden; niet als een seksueel verlangen naar vele vrouwen, maar als een verlangen naar een gemeenschap van mensen, uitgedrukt in een *geestelijke sensitieve* liefde voor allen. Daarvoor is het begrip geestelijke sensitiviteit vruchtbaar. Daarvan is niet Don Juan een metafoor. Een sprekend voorbeeld van een sensitieve liefde voor allen is veeleer prins Mýsjkin uit Dostojewski's *De Idioot*.

ⁱ De getallen in de tekst verwijzen naar S. Kierkegaard, *Of/Of: een levensfragment uitgegeven door Victor Eremita*, vertaling J. Marquart Scholtz, Amsterdam 2007, tenzij anders aangegeven.

ⁱⁱ Zie voor een muziek-technische benadering: W.J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro & Don Giovanni*, Chicago 1983.

ⁱⁱⁱ W.A. Mozart, *Don Giovanni: Textbuch (Italienisch-Deutsch)*, K. Pahlen, R. König, Mainz 1981, 167 (2^e act, 1^e scène, recitatief).

^{iv} A.w., 59-65 (1^e act, nr.4 aria).

^v 'Er ist ein Typus des Menschenherzens, des Menschentreibens', H. Cohen, *Aesthetik des reinen Gefühls*, Hildesheim-New York, (1992) 1982, deel 2, 181.

^{vi} Mozart, a.w., 346.

^{vii} Ik stem met mijn afwijzing van A's oordeel over Don Juan en het karakter van de opera in met H. Cohen, *Aesthetik des reinen Gefühls; Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten*, Berlin 1912.

^{viii} Zie voor het esthetische en voor schoonheid: W. Stoker, The Place of Art in Kierkegaard's Existential Aesthetics, *Bijdragen: International Journal in Philosophy and Theology*, 71/2010/2, 180-196.

^{ix} A. L. Hall, *Kierkegaard and the Treachery of Love*, Cambridge 2002, 14, 33, 216 noot 21.

^x S.I. Walsh, Forming the Heart: The Role of Love in Kierkegaard's Thought, *The Grammar of the Heart: thinking with Kierkegaard and Wittgenstein*, R.H. Bell (ed.), San Francisco, 234-256; R. M. Green & T. M. Ellis, Erotic Love in the Religious Existence-Sphere, *International Kierkegaard Commentary: Works of Love*, R.L. Perkins (ed.), Macon 1999, 339-367; M.J. Ferreira, *Love's Grateful Striving: A Commentary on Kierkegaard's Works of Love*, Oxford 2001.

^{xi} De getallen in deze tekst en in het vervolg verwijzen naar Kierkegaard, *Wat de liefde doet: een aantal christelijke overwegingen in de vorm van toespraken*, Lineke Buys e.a., Budel 2007.

^{xii} B had hier terloops ook op gewezen (*Of/Of*, 476, 450), maar Kierkegaard werkt het in *Wat de liefde doet* uit.

^{xiii} Vanuit een hedendaags maatschappelijk inzicht kan men zich erover verbazen dat Kierkegaard de gelijkheid van man en vrouw alleen als iets innerlijks erkent en niet als iets dat ook maatschappelijk geldt.

^{xiv} Mozart, a.w., 269 (2^e act, 14^e scène), ook: 'harder dan erts', 175 (2^e act, 2^e scène).

^{xv} S. Walsh Utterback, Don Juan and the Representation of Spiritual Sensuousness, *Journal of the American Academy of Religion*, 47,4 (1979), 627-644.

^{xvi} Voor dit en hun volgende: Walsh, Don Juan, 635-636.

^{xvii} Het Deense woord 'sandselig' betekent zinnelijk, door de zintuigen bepaald (noot 18 in *Wat de liefde doet*).

^{xviii} Mozart, a.w., 89 (1^e act, 11^e scène).

^{xix} F.M. Dostojewski, *De Idioot*, Amsterdam 1960 (Van Oorschot), 91.

^{xx} A.w., 151.

^{xxi} A.w., 194.